

GELENCSÉR GÁBOR

RENDAHAGYÓ ESETEK

Neoavantgárd adaptációk

A Kádár-kori második nyilvánosság egyik legfontosabb bázisa a hetvenes évektől az 1959-ben alapított, majd 1961-től filmeket produkáló Balázs Béla Stúdió.¹ A BBS a hatvanas–hetvenes évek fordulójától fokozatosan megnyitja kapuit a másképp gondolkodó, a hivatalos intézményrendszerből kiszoruló, illetve ahhoz csatlakozni nem kívánó neoavantgárd művészek előtt. Felerősödnek a társművészeti kapcsolatok, a művészek határátlépőkké válnak, illetve maguk a műalkotások, az új művészeti formák hajtják végre ezt a határátlépést. A képzőművészetek és a zene mellett mindebben fontos szerepet játszik az irodalom, ahogy az írók közül szintén többen közelednek a film felé (pl. Ajtony Árpád, Dobai Péter).

A BBS-ben forgatott produkciók közül a hetvenes években három fontos film reprezentálja irodalom és film újfajta szemléleti és formai kapcsolatának lehetőségét. A korszak kezdetén Magyar Dezső *Agitátorokja* (1969/1986), a közepén Bódy *Amerikai anizsa* (1975), a végén Erdély *Verziója* (1979/1986) mintegy ívet von az évtized fölé, jelezve ezzel, hogy a nyelvújító törekvések, az underground szcéna alkotói, illetve a neoavantgárd művészek filmes gyakorlatában is fontos szerepet tölt be az irodalom. Az ív ráadásul átnyúlik a nyolcvanas évekbe: az undergroundot/neoavantgárdot leváltó alternatív/posztmodern periódusban szintén jelen vannak az adaptációk, mindenekelőtt Bódy Gábornak köszönhetően. Az *Amerikai anizsot* követő további két egész estés játékfilmje ugyanis szintén irodalmi mű nyomán készül (*Nárcisz és Psyché*, 1980 – Weöres Sándor: *Psyché; Kutya éji dala*, 1983 – Csaplár Vilmos: *Szociográfia*), s korábbi rövid- és tévéfilmjei között is találunk adaptá-

1. A BBS alapításának körülményeihez lásd: Udvarnoky Virág – Varga Balázs: „Variációk egy stúdióra. A BBS megalakulásai és a kora-kádári kultúrpolitika”, in Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, Budapest, Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009, 15–28. o.

ciót (pl. *Hogyan verekedett meg Jappe és do Escobar után a világ*, 1974 – Thomas Mann: *Hogyan verekedett meg Jappe és do Escobar*).

Az alternatív nyilvánosság zárványszerű – kivéve tehát a fősodorhoz legközelebb álló, két szféra közt „ingázó” Bódyt² – (film)történeti pozícióját az irodalmi művekhez kötődő alkotások sorsa is jelzi. Noha mindhárom említett film a kísérletezésnek helyet adó, ugyanakkor a „bemutatósi kötelezettségtől” mentesítő Balázs Béla Stúdióban készül, az *Agitátorokat* és a *Verziót* betiltják, s csupán Bódy *Amerikai anzixa* kerül be a korabeli filmtörténeti diskurzusba. A helyzetet jól írja le egy további adaptáció, Najmányi László szintén a BBS-ben forgatott ironikus gesztusú Kafka-filmje, *A császár üzene* (1975), amely csak mint az elképzelt film *előzetese* valósulhat meg...

Fontos ugyanakkor kiemelni, hogy a három film intézményi perifériakussága, „kísérleti” státusa ellenére szorosan kötődik a magyar filmes hagyományhoz, sőt a magyar filmtörténet irodalmias, a művészet képviselői karakterét³ folytató kulturális funkciójához, s ezáltal e tradíció nyelvi megújítói lehettek volna, ha a kultúrpolitika nem teszi őket hosszabb-rövidebb ideig láthatatlanná. Az *Agitátorok* egyenesen hivatalos jubileumi filmként készült a Tanácsköztársaság 50. évfordulójára – ehhez képest tiltották be. Az *Amerikai anzix*ban Bódy a magyar történelem periodikusan ismétlődő, a hetvenes években is aktuális sorskérdését, az emigráns határhelyzetet vizsgálja. S végül Erdély *Verziója* a zsidóüldözés szintén újra és újra fenyegető, a vészkorszak óta közvetlenül ábrázolhatatlan (s az ábrázolhatatlanságra is reflektáló) témáját idézi meg a tisztaeszlári vérvád történetén keresztül, beleszöve a magyar közelmúlt másik kibeszélhetetlen traumáját, a koncepciók perek korszakát. A három film meghatározó formaeleme a történelmi események megidézésének kortársi reflexiója (*Agitátorok*), a sorsalternatívák „dokumentálása” (*Amerikai anzix*) és a történelmi tények fikcionalizálása (*Verzió*). Kialakításukban lényeges szerepet játszik egy töről fakadó adaptációs eljárásuk, amely egyúttal pontosan kijelöli a hetvenes évek neoavantgárd filmjeinek kapcsolatát a fősodorhoz.

E kapcsolat kettős természetű. Egyrészt formai szempontból radikálisan újító, elutasítja a konvencionális megoldásokat, a kísérleti filmezés módszerét követi. Másrészt a filmek szemléletmódja illeszkedik az 1948 utáni

2. Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006, 96–97. o.

3. A magyar kultúra képviselői karakterének leírásához lásd: Dávidházi Péter: „És ki adta néked ezt a hatalmat?», in uő: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Budapest, Argumentum, 1998, 9–24. o.

filmtörténeti hagyományhoz, amennyiben releváns társadalmi-politikai kérdéseket exponál, csak hogy a fősodornál jóval kritikusabb, felforgatóbb módon. A radikális társadalmi-politikai gondolatiság nyilvánvalóan a radikális formának köszönhető; a fősodorhoz való kettős kötődés tehát – formai elutasítás, illetve a társadalmiság követése – e filmek lényegi vonása lesz. Mindennek működését, ha nem kizárólagos módon is, de igen jól szemléltetik az irodalmi adaptációk. Ezekben ugyanis felismerhető az adaptációs eljárások új, az eredeti mű(vek) szüzséjelemeinek pusztá átemelését meghaladni igyekvő formája, ugyanakkor az adaptációk filmtörténeti funkciójának megőrzése, nevezetesen az irodalom képviseleti funkciójának fenntartása.⁴

Az irodalom jelenlétének vizsgálata ily módon annak feltárásához járulhat hozzá, hogy a hetvenes évek underground szcénája milyen módon kapcsolódik a magyar kultúra képviseleti hagyományához; ezen a téren a hivatalos fősodorról szemben milyen alternatívát kínál; s végül mindennek milyen formai következményei vannak. Az underground ugyanis miközben elutasítja a hatalommal folytatott párbeszédet, nem utasítja el annak lehetőségét, hogy akár közvetlen módon is értelmezze múlt és jelen társadalmi-politikai eseményeit.

Az alábbiakban a három film adaptációs formaeljárásainak és képviseleti jelentésének bemutatásával igyekszem bizonyítani a fenti, a hetvenes évek neoavantgárd filmjeit érintő tézist, miszerint azok radikális formaeljárásuk révén nem szakadnak el a magyar filmtörténet fősodor által képviselt hagyományától, sőt a képviseleti jelentést jóval radikálisabban fogalmazzák meg. A *jelenség* természetesen nem korlátozódik az irodalmi műveket felhasználó filmekre – gondoljunk például Szentjóbgy Tamás a formai és a politikai radikalizmus terén hasonló karakterű *Kentaur* vagy Hajas Tibor *Ön-divatbemutató* című munkájára –, s ez az adaptációk *jelentőségére* hívja fel a figyelmünket.

I. ADAPTÁCIÓS FORMA

A hetvenes–nyolcvanas évek neoavantgárd filmes mozgalmának legfontosabb alkotói tehát nem mondanak le az irodalomról, ám radikális formamegoldásaik szellemében – elsőként Magyar Dezső, illetve forgatókönyvíró-

4. Lásd ehhez: Gelencsér Gábor: „Átkötések. Film és irodalom kapcsolata az 1945 utáni magyar filmművészetben”, *Apertúra*, 2008/nyár

ja, Bódy Gábor az *Agitátorok*ban – átalakítják ezt a viszonyt. Nem egy-egy művet filmesítenek meg, jóval inkább – a korszak strukturalista-szemiotikai paradigmájának szellemében – szövegeket: szövegként nyúlnak az adott esetben narratív karakterű művekhez; a történetelvű szövegformálástól eltérő munkákat választanak (verset, naplót, levelet, cikket); s végül szintén a textualitás hangsúlyozása jegyében többféle irodalmi anyagból hozzák létre az adott film képi-narratív szövetét. Utóbbi eljárás összefüggésbe hozható a korszakban szintén az elméleti reflexió homlokterébe állított montázs fogalmával.⁵ Nem véletlen, hogy irodalmi szövegek felhasználásával elsősorban az elméletalkotásra is hajló alkotók forgatnak filmet (Bódy, Erdély), illetve a neoavantgárd filmhez íróként vagy akár rendezőként kapcsolódó írókban szintén erős a (film)elméleti érdeklődés (Dobai).

A neoavantgárd szcena adaptációinak a magyar filmtörténet egészét érintő elméleti és gyakorlati keretét a fikciós és a dokumentarista forma egymásra hatásának – a fősodort is érintő – reflexiója képezi. E filmek kivétel nélkül felhasználnak dokumentumokat, illetve dokumentarista jellegű műveket, ám fikciós jellegüknél fogva kevésbé írhatók le a fikciós és a dokumentumfilmek forma – a fősodorbéli Budapesti Iskola gyakorlatában elterjedt – keveredésével. A három film nem egyetlen irodalmi művet adaptál, hanem több, ráadásul különböző műfajú szövegre támaszkodik, amelyek között van fikció (regény, novella), dokumentum (emlékirat, napló), illetve ezek elegye (dokumentum-regény). Már az egyes irodalmi anyag kiválasztásával és főképp a különböző karakterű anyagok egymásba építésével jelzik „dokumentum” és „fikció” együttállását a kész műben, ahol is természetesen eltűnnek a határok az eredeti alapszövegek között. Az eljárás lényege éppen a határok felszámolása, hiszen ennek segítségével érik el az alkotók, hogy műveikben mindig mást lássunk, pontosabban mást *is* lássunk: a fikció mögött meghúzódó dokumentumot, illetve a dokumentumokat szükségszerűen megformáló-átíró fikciót. Mindez ugyanakkor nem pusztán az adaptációs technika vagy filmnyelv határainak tágítása érdekében történik, hanem szorosan kapcsolódik a történetek által megidézett gondolatokhoz.

Amennyiben a különféle státusú (fiktív, dokumentum) szövegeket felhasználó kísérleti filmek vizsgálatakor az irodalomelméletnek a történetírás narratív karakteréből levezetett *fiction* és *faction* fogalompárját alkalmazzuk, termékeny szemponthoz juthatunk az adaptáció során felhasznált

5. Vö. Erdély: „Montázs-éhség”, in uő: *A filmről*, Budapest, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 95–104. o.

történeti munkák továbbírásának, átalakításának nyomon követéséhez. Thomka Beáta leírása a *fiction* és *faction* narratív kiegyenlítődéseről a filmre is vonatkoztatható.

A fiction és a faction egyenrangúvá válik az elbeszélésben, és a különféle történetminták között nem a szigorú határok kötik le a figyelmünket. A diszkurzív gyakorlatban egymástól már nem idegen, hanem érintkező és egymásra csúsztatott felületekké vált a köznapi és a művészi, a fogalmi és a képi, a történeti és az irodalmi fikció.⁶

A három film tehát nem a konkrét művek adaptációja szempontjából része film és irodalom kapcsolattörténetének, hanem egy irodalompoétikai eljárás átvétele, illetve „továbbírása” révén válik azzá. Mindez nem csupán irodalom és film hagyományos kapcsolatrendszerében, hanem az e kapcsolatrendszert érvényesítő filmművészeti szcéná tekintetében is új távlatot nyit a magyar filmművészet számára.

Az eredeti irodalmi mű szemléletmódja az *Agitátorok* esetében kerül át legközvetlenebbül a filmváltozatba. A film alapjául szolgáló vaskos történelmi regény cselekményét a forgatókönyvíró Bódy Gábor és Magyar Dezső a Tanácsköztársaság napjaira koncentrálnak természetesen alaposan megrövidíti, szereplőket hagynak ki, vonnak össze vagy éppen választanak szét több karakterre; a személyes emlékeken alapuló irodalmi szövegbe dokumentumokat szőnek, így Lengyel József, Lukács György, Szamuely Tiborné Szilágyi Jolán és V. Uraszov írásait és visszaemlékezéseit. A filmet meghatározó, a történelmi és a jelenbeli forradalmiság között kapcsolatot teremtő gondolatiságot azonban az *Agitátorok* közvetlenül emeli át Sinkó Ervin főművéből, az *Optimistákból*. Noha a regény gazdag társadalomrajza, számos szereplője és a forradalmi mozgalmak megidézése révén egy bonyolult cselekményszövésszerű adaptációra is lehetőséget nyújt (erre példa Dömölky János 1985-ben készült nyolcrészes tévéfilmváltozata), legsajátosabb vonása nem az események, hanem az azokhoz való szellemi viszonyulás megrajzolása. Sinkó értelmiségi hősei az eszme emberei, akik a történelem fordulata következtében ideig-óráig megvalósíthatják az addig csak papíron vagy vitákban élő forradalmi elképzeléseiket. Eszme és gyakorlat viszonya újfajta tapasztalatokkal gazdagítja őket – s a regény nem más, mint ennek a vi-

6. Thomka Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Budapest, Kijárat, 2001, 17. o.

szonynak az esszészerű megfogalmazása egy mozgalmas történelmi tabló dramatikus terében. Sinkó írásművészetének e reflexív karakterét jelzi, hogy másik jelentős műve, az *Egy regény regénye* nem más, mint korabeli naplójegyzeteken alapuló emlékirat, amelynek középpontjában az *Optimisták* moszkvai kiadásának kísérlete áll. (A regény végül 1953-ban Újvidéken jelent meg először, az első magyarországi publikálására pedig 1965-ig kellett várni.) Az *Agitátorok* ugyan a Tanácsköztársaság napjait felidéző mozgalmas részleteket emeli ki a könyvből, ám eközben megőrzi azok esszészerűségét. S ez alapozza meg a film aktualizáló hatását, amelyet csupán felerősít a további dokumentumanyagok beillesztése, a szereplőválasztás politikai mezőben érvényesülő „intertextuális” játéka, a zenehasználat anakroniz-musa, a ’68-as diákmozgalmak hangulatát idéző happeningszerű stílus és elbeszélésmód, valamint az archív anyagok intellektuális montázsza.

Magyar Dezső munkájában főleg az utóbbi érdemel filmnyelvi értelem-ben figyelmet. A film archívhasználat a módszeresen épít fel egy újfajta elvonatkoztatási rendszert. Az archívok kezdetben a korszak megidézésének, illusztrációjának bevett megoldásaként vannak jelen, ám amikor elszakad-nak a film diegézisétől, vagyis a Tanácsköztársaságnak a Vörös Híradó ál-tal megörökített eseményeitől, akkor már egy jóval nyitottabb, elvontabb értelmezés lehetősége nyílik meg a néző előtt. A Tanácsköztársaság intel-lektuális csoportjának története így módon a baloldaliságról, a forradalom-ról és a terrorról szóló, a jelenig ívelő esszéként áll előttünk, s nem pedig korhű történelmi filmként. Magyar Dezső a módszert a *Büntetőexpedíció*-ban (1970) fejleszti tovább, ahol az eleve vázlatos cselekményt, az első világ-háború előtti években lezajló balkáni megtorló akciót a kortól elszakadó, a későbbi (világ)háborúktól a ’68-as diáklázadásokig számos „büntetőexpe-díciót” megidéző dokumentum-felvétel segítségével fogalmazza meg a min-denkori lázadás és a mindenkori elnyomás történelmi vízióját. A két film az európai politikai modernizmus esszéfilmes irányzatához kapcsolódó mód-szer eredeti változatát teremti meg, méghozzá a nemzetközi fejleményekkel párhuzamosan. Az *Agitátorok* betiltásával, s a rendező emigrálását követő-en a *Büntetőexpedíció* „mellőzésével” nemcsak két film, hanem a hatvanas évek modernizmusát folytató-meghaladó irányzat lehetősége tűnik el a kul-túrpolitikai süllyesztőben.

Jóval eklektikusabb forrásokat használ az egységes narratíva kialakításá-hoz az *Amerikai anizs* forgatókönyve. Bódy filmjének története és történe-lemszemlélete egyik szövegben sem érhető önmagában tetten; a film mind-össze bizonyos részleteket emel át belőlük hol egy-egy figura, hol a helyszín,

hol a korszak, hol pedig egy eseménysor megrajzolásához. A XIX. századi emlékiratoktól és naplóktól (Fiala János, Árvay László, Kúné Gyula) a levél- len (Teleki László) és cikken (Marx Károly) át a versekig (Walt Whitman, Csoóri Sándor) és a novelláig (Ambroise Bierce: *George Thurston*) ívelő szöveganyag a narratíva elemeit képezi csupán, összességükből azonban olyan új minőség születik, amely nem köthető egyik vagy másik forráshoz. Ezt a körülményt az alapművek kiválasztása is jelzi, hiszen ezúttal történetileg, kulturálisan és műfajilag egyaránt igen távoli, az irodalom határán vagy azon túl elhelyezkedő munkák kerülnek egymás mellé, amelyek egyetlen közös formai nevezője szöveg mivoltukban rejlik. Egymásmellettiségük, kapcsolatuk egy közös narratívában ugyanis a szöveg szintjére „dekonstruálja” őket, hogy aztán a film mediális közegében egy új, s immár egységes „filmszöveg” alkotóelemei legyenek.

Látszólag Erdély filmje áll legközelebb a hagyományos adaptációs eljáráshoz, amennyiben egy történelmi esemény felidezésére vállalkozik két irodalmi mű alapján. Az irodalmi művek, illetve azok jellege azonban már eleve jelzi, hogy a film nemcsak témájában, hanem módszerében is a fikció és a valóság viszonyára, ütköztetésére reflektál. Ezt valósítják meg ugyanis figyelemreméltó irodalompoétikai eszközökkel már az írók is. Eötvös Károly *A nagy pert* dokumentum-, míg Krúdy Gyula *A tiszazsárlári Solymosi Esztert* kortörténeti regénynek nevezi. A vérvádperben meghatározó szerepet játszó Eötvös dokumentálja az eseményeket – a könyv függelékében a per iratanyagát is közli –, ám a tények mellett bőségesen helyet hagy saját reflexióinak is, amelyek nyomán a szerző portréja, gondolkodói arcéle is plasztikusan kibontakozik előttünk. Egyszerre utasítja el, hogy könyvét „adatok tömegének”, illetve „regénynek vagy célzatos munkának” tekintse. Egyik sem és mindegyik – akárcsak a későbbi irodalmi szociográfiák korszakokon átívelő vonulata, továbbá az ezen irodalmi hagyomány örökösének is tekinthető hetvenes évekbeli fikciós dokumentumfilmek csoportja. Krúdy regénye Eötvöséhez képest már egyértelműen a fikció világába tartozik (az író stílusa és szemléletmódja, főleg a kelet-magyarországi kisvárosi figurák megalkotásakor, ismerős lehet más műveiből is). Krúdy nemcsak az eseményeket, hanem az azokat először felidéző Eötvös-regényt és az író alakját is beleszővi művébe, így a történet *újramondásának* reflexiója szintén része a szövegnek. Erdély Eötvöstől a dokumentum és a fikció elegyítését, Krúdytól pedig a reflexiót „adaptálja”, vagyis egyikből sem a „történetet”, ahogy ez egy konvencionális adaptációs eljárásból következne. (A tiszazsárlári vérvád történetének hagyományos megfilmesítésére – a Dö-

mölky-féle *Optimistákhoz* hasonlóan – szintén van példa, Elek Juditnak az Eötvös-regényt adaptáló filmje, az 1989-ben készült *Tutajosok*.)

A rendező tehát kevésbé a témát, inkább a módszert veszi át irodalmi elődeitől, s egy értelmezési folyamatba kapcsolódik bele. Ezt jelzi a film különös című írásos előképe: 83/31/79 (Krúdy Gyula *A tisztaeszlári Solymosi Eszter* című dokumentumregényéhez kapcsolódó filmterv).⁷ A per 1883 nyarán zajlik, Krúdy regénye 48 évvel később, 1931-ben jelenik meg, Erdély pedig újabb 48 év elteltével, 1979-ben forgatja filmjét. A filmterv tanúsága szerint a rendező az író „látomásait” kívánja megfilmesíteni a történet helyett. A felsorolt hat képből végül egyetlen kerül a filmbe – igaz, ennek szerepe igen hangsúlyos, hiszen ez a kulcslyukon leselkedő Scharf Móric előtt víziószerűen megidéződő hamis vérvád sokkoló jelenete. Erdély – sok más, a „valóságot” relativizáló filmnyelvi megoldása mellett – éppen itt fogalmazza meg a legradikálisabban és a leginkább zavarba ejtő módon a vérvád történelmi eseményére rátapadó „verziók” természetét, amelyek tehát hamisságuk ellenére az adott kontextusban valóságként jelenhetnek meg.⁸ A *Verzió*ban ez a kontextus a Móricra rákényszerített hamis tanúvallomás lélektani kivetülése, projekció – vagyis, ha tetszik, (film)vetítés –, amely a filmben, a médium természetéből fakadóan, mint egy, legalábbis a forgatás kedvéért, a valóságban lezajlott esemény rekonstrukciója jelenik meg. Fikció és valóság egymásra rétegzettségére Erdély külön is felhívja a figyelmet a film alkotóit, a szerepekből kilépő színészeket bemutató, hosszúra nyújtott vége-főcímben. Saját médiumában tehát ugyanazt az elvet követi, mint a megidézett írók a maguk irodalmi közegében.⁹

II. KÉPVISELETI JELENTÉS

Irodalom és film kapcsolatát a neoavantgárd szcénában az is reprezentatívavá avatja, hogy a mozgalomnak az említett alkotók a legfontosabb alakjai. Magyar Dezső ugyan a hetvenes évek elején elhagyja az országot, az *Agitá-*

7. Legutóbbi közlése: Erdély: id. mű, 199–202. o.

8. A *Verzió* „elképzelt” és „valószerű” szekvenciáinak elemzéséhez lásd: Kovács András Bálint: „Dilettantizmus és valóságteremtés”, in Forgács Péter (szerk.): *Mozgó Film/1.*, Budapest, Balázs Béla Stúdió, 1984, 101–113. o.; György Péter: „BBS, avagy kérdések a filmhez”, in Forgács (szerk.): id. mű, 131–154. o.

9. A film adaptációs eljárásainak részletes elemzését lásd: Gelencsér Gábor: „»... Egy másba áthorpadó képek és korok...«. Erdély Miklós *Verziójáról*”, *Liget*, 2006/9.

torok azonban egy egész, a neoavantgárdhoz is kötődő nemzedéket indít el a pályán. Köztük a legjelentősebb filmesnek, Bódy Gábornak köszönhetően a neoavantgárd szemlélet és experimentális gyakorlat később a fősodorban is megjelenik. Erdély Miklós ezzel szemben nem lép ki az underground kultúra közegeiből – ennek a közegnek viszont a legmeghatározóbb, legsokoldalúbb és legnagyobb hatású alakja.

Részben ezzel is magyarázható, hogy miközben Erdély filmje minden részletében magán hordozza az alkotó egyéb munkáinak szemléleti és formai elemeit, az antiszemitizmus és a koncepciós perek felidézésével és egymásra vetítésével szorosan kötődik a magyar kultúra képviseleti hagyományához. Nem csupán módszerével kapcsolódik az irodalmi előzményekhez, s folytatja azok poétikai útját saját mediális közegében, hanem ugyanezt teszi a művek jelentésével is. Az újramondás a módszer mellett a tárgyra is utal: újra kell mondani a vérvád történetét, hiszen, ahogy ezt Eötvös könyvének alcíme mondja, az „ezer éve folyik, s még nincs vége”.¹⁰ Erdély azonban a vérvád-perhez egy későbbi történelmi tapasztalatot, a koncepciós perek „módszertanát” is hozzáilleszti, s mindezzel nemcsak Tiszaeszlár értelmezésének történetét, hanem a magyar filmtörténet képviseleti hagyományát is folytatja – csak hogy ezen a téren a fősodorban megfogalmazhatatlan Kádár-kori társadalmi traumával, az amnéziával szembesít. Mi több, az amnéziát rögtön kétféle felejtés – holokauszt és ötvenes évek – összefüggésében is megfogalmazza, illetve a kettőt sokat mondóan egymásra vetíti.¹¹

A képviseletiség és a társadalmi jelentés tekintetében hasonló mondható el Bódy Gábor első egész estés filmjéről, a többféle szöveg nyomán forgatott *Amerikai anzix*ról, amely a magyar történelemben rendszeresen ismétlődő, 1848/49-hez, a XIX–XX. század fordulójához, 1919-hez, 1939/1941-hez,

10. Mindennek szomorú bizonyítéka a tiszzaeszlári vérvádat felemlegető Baráth Zolt jobbikos képviselő parlamenti felszólalása 2012. áprilisában. Ebből is fakad, hogy a téma továbbra is foglalkoztatja a művészeket. Mundruczó Kornél német színházi produkcióját, a szintén Krúdy regénye nyomán készült *Tiszaeszlári Solymosi Esztert* 2012-ben mutatták be. Németh Hajnal és Kékesi Zoltán *Hamis vallomás* című kiállítása 2012-ben volt látható, amelynek része az azonos című kórus-performansz, illetve videó; utóbbi Erdély filmjének az átirata. Fischer Iván még Erdéllyel közösen tervezett, a *Verzió* nyomán komponált operáját negyedszázaddal később írta meg: a Krúdy szövegét használó *A vörös tehén* című zeneművének 2013. őszén volt a premierje.

11. Előbbihez lásd: György Péter: *Apám helyett* című könyvének *Az amnéziaterápia /A Kádár-korszak fausti egyezsége* című fejezetét (Budapest, Magvető, 2010, 17–69. o.), az utóbbihoz a szerző *Kádár köpönyege* című írását az azonos című kötetében (Budapest, Magvető, 2005, 13–77. o.).

1948-hoz, 1956-hoz és végül 1974-hez, azaz a film elkészítésének idejéhez kötődő migrációs léthelyzet társadalomlélektani analízisét végzi el, szintén az experimentális film formai keretei között. Az *Agitátorok* pedig a Tanácsköztársaság eszmei vitáinak megidézésével a baloldaliság és a forradalmiság kérdését – a konkrét történelmi eseménytől eltávolítva – exponálja, összefüggésbe hozva a '19-es forradalmi ifjúságot a '68-as „forradalmi ifjúsaggal”, s ezzel a Kádár-kort a baloldaliság megtagadott, elfelejtett forradalmi hagyományával szembesíti. Olyan hagyománnyal tehát, aminek felelevenítése még a jobboldali kritikánál is veszélyesebb a nevében forradalmi, valójában paternalista kádári konszolidáció számára. Az *Agitátorok* az 1919-es Tanácsköztársaság és az 1968-as diáklázadások kölcsönön átfedésbe hozásával a baloldali forradalmi hagyományok továbbélésének lehetőségét kutatja, s ezzel a múlt ideológiai modelljét a jelenre vonatkozó jancsóí parabolikus hagyomány megújítására tesz – a film betiltása és a rendező emigrációja miatt sajnos félbemaradt – kísérletet.

A három film tehát egyszerre folytatja és radikalizálja a magyar filmtörténet képviselési hagyományát. A múltidézés örve alatt mindhárom a jelen aktuális társadalmi-politikai kérdéseire irányítja a figyelmet, s ezzel a kádári-aczéli kultúrpolitikából fakadó „áthallásos” beszédmódot követi, ám ezt, mint láttuk, újszerű formában teszi.

A három film adaptációs eljárásáról összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy amíg az *Agitátorok* forgatókönyve átveszi az *Optimisták* esszéformáját, s az emlékiró pozíciójából születő történelmi regény világát valódi emlékiratokkal egészíti ki, a *Verzió* esetében pedig Erdély szintén követi és saját mediális közegébe transzponálja a felhasznált két eredeti irodalmi mű különféle természetű „dokumentarizmusát”, addig Bódy eljárása az *Amerikai anizs*ban adaptációs szempontból mindkettőnél radikálisabb. A felhasznált források formai karakterét lebontva afféle „szövegintarziaként” használ fel egymástól is távoli szöveganyagokat. A történet és/vagy a stílus átemelésének közvetlen adaptációs gesztusa helyett mindebben egy jóval metaforikusabb eljárás érhető tetten – gondoljunk a film képi világának XIX. századi „talált filmtekercset” imitáló tépett anizsjellegére –, amely az alkotás szemléleti és formai alapjával, azaz az emlékezet politikájával és poétikájával hozható összefüggésbe.

Az *Amerika anizs* jelöletlen forrású mottója a neoavantgárd szcéná adaptációs módszerére is érvényes lehet: „El kell indulni minden úton, az embert minden úton várják, nincs halálos érv a maradásra.”